

**Roberto Mario Danese**

*L'estetica dell'androgino e il buio della profezia.  
Rifrazioni filmiche del mito classico  
in Tiresia di Bertrand Bonello\**

**Abstract**

Bertrand Bonello retells the mythical story of Tiresia in a movie released in 2003 called *Tiresia*. The action is set in contemporary Paris. Tiresia is a fascinating Brazilian transsexual, who spends his nights among the shadows of the Bois de Boulogne. Terranova is a curious aesthete, looking for the perfect and ideal beauty, who kidnaps and blinds Tiresia. In the second part of the movie, Tiresia, performed by a different actor, receives some care by a dumb country girl. Then he slowly develops the gift of premonition and he is persecuted by a Catholic priest, performed by the same actor who played the role of Terranova first. The ancient myth becomes a complex pattern on which Bonello builds a filmic story also based upon important connections among elements of cinematography, editing, frequent hints to other cinematic “texts” and so on. The literary sources of the myth are blended with themes from Plato’s *Symposium* up to an original narrative reconstruction. Duplications of roles and actors represent the various lives of the Theban vate until his death. The soundtrack is intense, meaningful and closely related to images: it includes original music, themes from the 7<sup>th</sup> *Symphony* of Beethoven, gospels sung by Odetta.

Bertrand Bonello riscrive cinematograficamente il mito di Tiresia nell’omonimo film uscito nel 2003. L’azione è ambientata nella Parigi contemporanea. Tiresia è un affascinante transessuale brasiliano che vive le sue notti tra le ombre del *Bois de Boulogne*, mentre Terranova è uno strano esteta, in cerca della bellezza perfetta e ideale, che rapisce e poi acceca Tiresia. Nella seconda parte del film *Tiresia*, interpretato da un attore diverso, viene accudito da una ragazza di campagna muta; egli sviluppa a poco a poco il dono della preveggenza, ma è perseguitato da un prete cattolico, interpretato dallo stesso attore a cui era stato affidato il ruolo di Terranova. Il mito antico diventa un modello complesso sul quale Bonello costruisce il suo racconto cinematografico, tra l’altro basato su importanti richiami fra elementi della fotografia, del montaggio, frequenti allusioni ad altri “testi” cinematografici e così via. Le fonti letterarie del mito si mescolano con tematiche del *Simposio* di Platone, per arrivare ad una originale costruzione narrativa. Le duplicazioni di ruoli ed attori rappresentano invece la diverse vite del vate tebano, fino alla sua morte. La colonna sonora, infine, è intensa, significativa e strettamente legata alle immagini: vi si trovano musiche originali, temi dalla *Settima Sinfonia* di Beethoven, *gospels* interpretati da Odetta.

Il cinema è un sistema narrativo mitopoietico, capace di trasformare definitivamente l’immagine in icona, l’attore in personaggio e la storia in *exemplum*. Un film, al di là delle varianti filologicamente accertabili<sup>1</sup>, è un “testo” chiuso, fisso nella sua

\* Un affettuoso ringraziamento per le pazienti riletture e i preziosi consigli a Maurizio Bettini, Eusebio Ciccotti, Grazia Maria Fachechi, Luigi Spina.

<sup>1</sup> Cf. RODOWICK (2008, 44ss.), che spiega in modo molto chiaro come la diffusione del cinema su

definizione sul supporto della pellicola o del *device* elettronico; non ha, diversamente dalla *pièce* teatrale, la possibilità di essere reinterpretato e riscritto se non diventando un altro film, sotto la specie di *remake* o di citazione interfilmica. *Psycho* di Hitchcock (1960) è un capolavoro irripetibile e imm modificabile, mentre *Psycho* di van Sant (1998) è tutt'altro film, al di là di ogni giudizio di valore. Il cinema, dopo più di un secolo di vita, pur raccontando storie originali, pur dialogando fittamente con i testi letterari che sono alla base di tante sceneggiature, spesso si costruisce attraverso la rilettura e la variazione di temi interni alla sua estetica, diventando una sorta di ipernarrazione filmica, costituita da referenti più o meno dichiarati, ma sicuramente fautori di una serie di relazioni intertestuali molto più complessa e significativa di quanto non si possa pensare, non necessariamente accessibile al grande pubblico. Il film è dunque un testo definito nella sua tensione narrativa come nella sua struttura formale; tuttavia conserva una continua interlocuzione con altri film, che vanno a costituire un ricco panorama di strade interpretative, di varianti virtuali capaci di stimolare nello spettatore letture sempre nuove e differenti e di indurre spesso i cineasti a riproposizioni originali. Ciò significa che ogni film "fa sistema" con altre forme di espressione, spesso eterogenee, istituendo una serie di legami che lo definiscono non solo come opera in sé caratterizzata, ma anche come elemento funzionale alla continua riproposizione di un particolare tema narrativo e/o mitografico.

Anche il mito antico si definisce attraverso percorsi intertestuali, giungendo a noi grazie a testimonianze ormai definitivamente consegnate alla scrittura o alla rappresentazione figurativa, ciascuna delle quali però propone diverse chiavi di lettura, costituendo, nell'insieme, un ipertesto poco definito, una sorta di costellazione di varianti che lo rendono mobile, incerto e quindi insofferente a schematizzazioni troppo rigide. Per questo motivo il mito funziona in ogni epoca come narrazione acronica, in grado di generare altre narrazioni in ogni cultura che se ne sia impossessata, e oggi riesce senza difficoltà a legarsi strettamente e creativamente al "testo" cinematografico, il quale si iscrive così a pieno titolo nel novero delle sue polimorfe varianti, in virtù della ininterrotta tradizione del racconto mitologico dall'antichità alla cultura contemporanea.

L'incontro fra cinema e mito si rivela allora interessante e fruttuoso proprio quando l'uno non cede nulla all'altro, ma entrambi creano una sinergia unica e irripetibile. Il mito di Edipo ha preso corpo in film molto diversi fra loro ed è stato capace di scatenare strategie diegetiche la cui importanza sta soprattutto nella risemantizzazione del racconto attraverso la pellicola. Pasolini ne ha fatto un tormentato percorso autobiografico; Matsumoto una drammatica lettura delle fratture socio-culturali del Giappone postbellico. Entrambi i registi hanno però dato senso alla loro

---

pellicola ha generato anche parecchie varianti di alcuni film, dipendenti soprattutto dallo stato di conservazione della singola copia e dai più o meno competenti restauri.

opera lavorando sul dialogo interfilmico, svaporando la storicità dei testi di riferimento nella ricostruzione del racconto attraverso un lavoro su immagini, parole e suoni che poco devono alle culture antiche.

Bertand Bonello si inserisce nel dialogo fra mito e mitopoiesi filmica con un lavoro difficile ed intenso come *Tiresia* (2003). In un'intervista rilasciata il 15 ottobre 2003 a *Liberation*<sup>2</sup> riassume così la sua visione delle analogie fra racconto mitico e racconto cinematografico: «la photo de l'Acropole me fait penser à Hollywood. Deux lieux de mythologie, deux lieux de fiction incroyables. En regardant cette photo, j'imaginai trois transsexuels dans ce temple antique, quelque chose de l'ancien et du moderne qui pouvaient se superposer»<sup>3</sup>.

Bonello è un regista che ha raggiunto la definizione del suo stile senza passare attraverso la letteratura, ma partendo dalla musica<sup>4</sup>. Il suo è infatti un cinema essenzialmente pittorico e musicale<sup>5</sup>, dove più che la linearità narrativa contano i richiami allusivi tra immagini, parole e suoni, le sincopi di montaggio, le associazioni connotative che giocano come una trama significativa sui suoi temi favoriti: la dialettica fra desiderio e volontà, tra fantasia e realtà. Bonello lavora *in primis* nei territori della trasgressione sessuale e culturale senza alcun intento provocatorio, senza voler dettare morali o antimorali. Il suo cinema usa in modo direi 'asettico' le perversioni umane per indagare la vita. Uno dei suoi film migliori, *Le Pornographe* (2001), si addentra nell'industria del cinema porno per raccontare la storia di un uomo, dei suoi ideali e dei suoi fallimenti, per cercare di afferrare i capi del rapporto difficile e intenso tra padri e figli, anche per parlare di cinema, ammiccando sottotraccia ad uno dei suoi grandi padri artistici, Robert Bresson<sup>6</sup>. Lo stesso accade nell'ultimo lungometraggio, *L'Apollonide* (2011), dove si cerca l'umanità nella descrizione fredda e compassata della vita di reclusione in un bordello parigino di fine Ottocento. Bonello scandisce i tempi del racconto attraverso i ritmi di successione delle immagini, che non hanno sempre un procedere cronologico, bensì spesso intuitivo e allusivo. Le parole dette in campo o fuori campo hanno senso solo se commisurate alle inquadrature, ai colori della fotografia, agli stacchi di montaggio. La musica è sempre presente e fortemente

---

<sup>2</sup> AZURY-PERON (2003).

<sup>3</sup> Quest'immagine evocata da Bonello potrebbe ricordare proprio la prima inquadratura del film di Marco Ferreri *Le banquet* (1989), di cui parleremo più avanti.

<sup>4</sup> Bonello ha lavorato con musicisti come Françoise Hardy, Daniel Darc, Gérald de Palmas, Elliott Murphy o Carole Laure, la cantante e attrice canadese, protagonista di uno dei suoi primi corti, *Le Bus d'Alice* (1995), ma 'scandalosamente' famosa soprattutto per il controverso *Sweet Movie* di Dušan Makavejev del 1974.

<sup>5</sup> HEREDERO (2011, V).

<sup>6</sup> L'attenzione per la forza evocativa dell'immagine, per la nettezza e la pregnanza narrativa dei movimenti di macchina, della fotografia e del montaggio spesso scavalcano la parola, che diventa una componente diegetica non primaria, proprio come nei film più intensi di Bresson, quali, ad esempio, *Un condamné à mort s'est échappé* (1956), *Pickpocket* (1959), *Mouchette* (1967) oppure in *Ordet* (1955) di Carl Th. Dreyer.

significativa. In Bonello non si deve mai cercare coerenza logica o cronologica, bensì stilistica: nella casa chiusa ottocentesca de *L'Apollonide* può risultare pienamente giustificato l'uso ambiguamente intradiegetico di *Nights in White Satin* dei Moody Blues; ne *Le Pornographe* il discorso sul cinema *hard* è fortemente intrecciato con i richiami al Godard de *Le mépris* (1963) e di *Passion* (1982), due grandi film che parlano di cinema, mentre la dialettica tra padre e figlio molto deve alla filmografia di Philippe Garrel. È un regista dalla grande libertà formale, capace di interpretare in modo profondo il cinema come arte libera da condizionamenti di genere e di stile, senza dover nulla alle regole stabilite del racconto<sup>7</sup>. Così utilizza e risemantizza visualmente anche gli elementi più “emarginati” dalla nostra cultura, come il sesso e l'osceno. Per Bonello l'osceno è una dimensione liminare, un territorio di sospensione fertile per la ricerca dei propri ideali, siano essi l'inseguimento del bello, la comprensione dei rapporti umani, la trasgressione come atto politico. È significativo, da questo punto di vista, un passaggio del finale de *Le Pornographe*, dove il personaggio principale, il regista Jacques Laurent (interpretato da un perfetto Jean-Pierre Léaud), rilascia ad una giornalista un'intervista/confessione. Interrogato su quale pratica sessuale gli piaccia più filmare, egli risponde: «la *fellatio*. L'ho sempre trovata inquietante. Non vi sono solo organi intrecciati, ma c'è anche un volto: l'ultimo bastione di umanità».

Partendo da idee come questa possiamo provare a introdurre il film di Bonello che qui ci interessa, *Tiresia* (2003), il lungometraggio immediatamente successivo a *Le Pornographe*. Il titolo è un rinvio esplicito al mito antico del vate tebano, del quale il giovane regista nizzardo filtra a suo modo alcune componenti caratteristiche, depurandolo da ogni questione sulle differenti versioni e sulle varianti antiche<sup>8</sup>. Il fulcro è l'ossessione per il godimento perfetto della bellezza, raccontato con un passo teorico che molto deve al Platone del *Simposio*. Il rapporto essenziale fra uomo e bello è quello mediato dall'eros, questa volta narrato in forma di distacco progressivo dalla carnalità o meglio dalla corruttibile relatività del corpo tangibile. Le direttrici del mito entrano così in gioco: prima la magica confusione tra maschile e femminile, poi la sublimazione dello sguardo che, cancellato il rapporto diretto con le cose grazie alla cecità, acquista una profondità interiore arrivando a rompere le gabbie culturali dello spazio e del tempo nella visione assoluta dell'atto divinatorio.

Ma andiamo con ordine e cerchiamo di seguire il tragitto “cinediegetico” di Bonello. La prima inquadratura è un'immagine quasi metafisica e sicuramente metaforica<sup>9</sup>: il ribollire inquieto della lava di un vulcano, che arabesca lo schermo di

<sup>7</sup> Cf. SEGURET (2003): «il y a là quelque chose qui ne se discute pas, une imposition autoritaire que le cinéaste et le film refusent obstinément de négocier».

<sup>8</sup> Per una rassegna completa delle varianti del mito è sempre indispensabile BRISSON (1976).

<sup>9</sup> Mi pare condivisibile l'opinione generale sul film di AZOURY (2003): «le film se fonde sur un souhait, presque une folie: croire en un spectateur qui n'aurait pas peur de voyager en lui-même. Un spectateur qui

lampi rossi su uno sfondo scuro (**Fig. 1**). Pochi secondi di silenzio e poi la turgida eruzione entra in sintonia con l'intenso accordo in la minore che apre l'allegretto del secondo movimento della *Settima* di Beethoven, trasformando lo sguardo fenomenico in sentimento e pensiero, il languido pulsare dell'inquietudine e del desiderio. L'immagine della lava scompare dopo che, per pochi fotogrammi, viene sovrainpresso il titolo *Tiresia*. La musica invece continua e trasporta il senso di inquieto ribollire di emozioni sul primo piano di un bel volto androgino dall'espressione pensosa, quello dell'attrice franco-brasiliana Claire Choveaux (**Fig. 2a**), come succedeva nella prima inquadratura de *Le Banquet* di Marco Ferreri (1989), dove il volto efebico di un fanciullo si stagliava in sovraimpressione su una veduta dell'Eretteo (**Fig. 2b**). La prima suggestione, dunque, è forse quella di un'immagine che viene dal cinema, da un piccolo e poco conosciuto gioiello ferreriano realizzato per la televisione francese, una interessante rilettura del *Simposio* platonico, mai citato apertamente da Bonello, ma con tutta probabilità a lui noto, se non altro per patria cultura cinematografica. Questo è il rapido prologo all'azione, che comincia con un campo lungo delle vie di Parigi<sup>10</sup>, dove la camera individua presto un uomo che passeggia cupo, come se fosse alla ricerca di qualcosa. L'uomo, che si chiama Terranova, sta pensando e il pensiero è reso esplicito dalla sua voce fuori campo, che parla del contrasto insanabile tra realtà e perfezione, rappresentato dalle rose false del suo giardino. L'uomo alla fine sintetizza così il suo pensiero: «le cose false sono migliori di quelle vere. Le copie sono più perfette degli originali». Si tratta di temi non casuali, perché la rosa è spesso il simbolo delle comunità *transgender*<sup>11</sup> e la transessualità sarà ben presto uno degli obiettivi della ricerca di Terranova. Il vagare dell'uomo lo porta in una delle sale del Louvre dove sono custodite statue di marmo antiche, splendide nel loro innaturale biancore, frutto di un'idealizzazione della bellezza assoluta, nata dall'equivoco moderno che la statuaria antica non avesse colori ma solo forme pure, in grado di mostrare all'occhio umano una perfezione estetica assente nella realtà. Terranova osserva le sculture e il suo sguardo diventa ripresa in soggettiva, che va ad avvolgere con un piano sequenza circolare la celebre statua dell'ermafrodito dormiente. La soggettiva ruota attorno al corpo marmoreo indagandone la morbidezza femminile adagiata mollemente su un soffice giaciglio, ma, alla fine, ne rivela la "mostruosa completezza", trascinando l'inquadratura sul sesso maschile, che sporge dal fianco dell'ermafrodito (**Fig. 3**). Questa è la bellezza piena, quella dell'ibrido mitologico, del falso, della copia (la statua è oltre tutto una copia romana di una scultura ellenistica e la composizione è un ibrido storico, perché il

---

accepterait d'aller chercher en lui le premier volcan et qui, pour réussir cette traversée du vortex, céderait sur tout: sur la vraisemblance, sur la ressemblance, sur la logique...».

<sup>10</sup> Il film in origine doveva essere girato in Italia, dove Luca Fazzi l'aveva immaginato dieci anni prima, e interpretato da Asia Argento, amica e collaboratrice di Bonello.

<sup>11</sup> Nel film *Bara no soretsu* (1969) la rosa bianca simboleggia la diversità dei giovani gay travestiti giapponesi; la *Central Texas Transgender Society* ha scelto come simbolo la rosa gialla.

giaciglio fu realizzato da Bernini nel 1619), che non lascia spazio e nessun riferimento reale: «l'originale è volgare: un tentativo», pensa Terranova. Il protagonista di questa prima parte del film scopre dunque che la sua ricerca deve spingersi ai confini tra il mondo e la sua surreale rappresentazione mitica, per trovare l'oggetto capace di soddisfare il suo desiderio ribollente. Così egli arriva di notte sulla strada che conduce gli uomini della società civile verso il confine tra cultura e trasgressione: il viale che costeggia la foresta del *Bois de Boulogne*, dove le macchine si spingono per incontrare i transessuali, gli esseri bellissimi che occupano uno spazio di inquietante liminarietà culturale. Il confine è proprio la strada, opera dell'uomo, mentre lo spazio dei *trans* è quello del bosco su di essa prospiciente, dalle cui ombre essi emergono come se venissero da un altro mondo, misterioso e inconfondibile. Anche qui lo sguardo di Terranova è un lungo piano sequenza in soggettiva, un *travelling* che scruta le forme insieme volgari e affascinanti degli androgini, alla ricerca dell'incarnazione del suo ideale estetico. Qui le regole sociali scolorano nella proibita condivisione di spazi distinti: la strada che promana dal mondo civile e la boscaglia, la natura chiaroscurale che offre favolose trasgressioni possibili solo in quel luogo e in quel tempo. Terranova declina ogni offerta di commercio carnale, perché la bellezza che cerca è un appagamento dello sguardo, il precipitato di un desiderio interiore, l'emozione che solo può dare l'irraggiungibilità della forma ideale. I movimenti di macchina e la fotografia non sempre nitida costruiscono la scena proprio come un percorso mentale, quasi allucinato e disperato, una visita surreale in uno zoo umano variegato e meraviglioso<sup>12</sup>. Il nostro protagonista non trova ciò che cerca dove anche gli altri possono arrivare e allora abbandona il ciglio della strada per addentrarsi nel bosco, dove le coordinate culturali scompaiono e tutto si confonde. Ed è lì, nella penombra lunare, che ode un canto malinconico, intonato da una voce anch'essa androgina: non ne comprende la lingua, ma ne è attratto come se fosse una fascinazione magica. In un angolo appartato egli scorge una figura bellissima, il cui vestito bianco spicca nella notte: è seduta su di un tronco, canta quasi distrattamente e ha lo stesso volto asessuato che Bonello ci aveva mostrato nelle prime inquadrature del film (**Fig. 4**). La canzone è una celebre *cantiga* popolare brasiliana, una ninna nanna, e racconta la storia di una ragazza, Terezinha de Jesus:

Terezinha de Jesus de uma queda  
Foi-se ao chão  
Acodiram três cavalheiros  
Todos de chapéu na mão;

<sup>12</sup> MUCCI (2010) vede in questa scena uno stretto legame visuale e tematico con *Todo sobre mi madre* di Almodóvar (1999), ma trova anche altri nessi almodovariani, sempre a livello di evocazione visiva, con *¡Átame!* (1990) per le scene, che vedremo in seguito, in cui Terranova lega Tiresia alla spalliera del letto.

O primeiro era seu pai  
O segundo o seu irmão  
O terceiro foi aquele  
A quem a Tereza deu a mão  
Quanta laranja madura  
quanto limão pelo chão  
quanto sangue derramado  
dentro do meu coração

Terezinha levantou-se  
Levantou-se lá do chão  
E sorrindo disse ao noivo  
Eu te dou meu coração  
Da laranja eu quero um gomo  
Do limão quero um pedaço  
Da menina mais bonita  
Quero um beijo e um abraço<sup>13</sup>.

Questa canzoncina resterà nella mente di Terranova e nel film anche in seguito, come vedremo; credo però che sia stata scelta da Bonello non solo per identificare il personaggio che la canta come brasiliano, ma anche per il nome Teresa, che è fortemente assonante con Tiresia<sup>14</sup>. Non è la prima volta che il nome e il mito di Tiresia vengono accostati al nome Teresa<sup>15</sup>. Guillaume Apollinaire nel 1917 scrisse un dramma surrealista<sup>16</sup> dal titolo *Les mamelles de Tirésias*. La *pièce*, in due atti e un prologo, è sostanzialmente un'ironica riflessione sui ruoli sociali dell'uomo e della donna, basata sulla confusione delle identità sessuali, giocata sulla direttrice del mito dell'indovino tebano. La cosa per noi interessante è che la protagonista Thérèse nel primo atto si trasforma in uomo e prende il nome di Tirésias, per poi tornare alla fine ad essere Thérèse, dopo essersi presentata al marito travestita da cartomante. L'opera di Apollinaire è piuttosto celebre in Francia, anche perché nel 1947 Francis Poulenc ne ha tratto un'opera buffa, che va in scena ancor oggi e che è stata più volte incisa su disco<sup>17</sup>. L'accostamento 'musicale' del nome Teresa a un personaggio sessualmente ibrido e al

<sup>13</sup> La traduzione è questa: «Teresina di Gesù cadde a terra / accorsero tre signori / tutti col cappello in mano. / Il primo era suo padre / il secondo suo fratello / il terzo fu quello / a cui Teresa diede la sua mano. / Quante arance mature / quanti limoni per terra / quanto sangue versato dal mio cuore. / Dell'arancia voglio uno spicchio / del limone voglio un pezzo / dalla ragazza più bella / voglio un bacio ed un abbraccio / Teresina si alzò / si alzò da terra / e sorridendo disse allo sposo / io ti do il mio cuore». Un'attenta, anche se non sempre convincente analisi del brano in relazione al film di Bonello si trova in MORAES GALVÃO (2009, 384s.).

<sup>14</sup> LEROUX (2004, 8) avvicina questo film alla pellicola *Thérèse* di Alain Cavalier (1986), dedicato alla vita di Teresa di Lisieux (accostamento piuttosto ardito, che probabilmente non piacerebbe a Cavalier).

<sup>15</sup> Sulle riscritture moderne del mito di Tiresia vedi UGOLINI (1995, 235-48) e DI ROCCO (2007).

<sup>16</sup> Il termine 'surrealista' fu creato proprio da Apollinaire in quest'occasione, su suggerimento del poeta Pierre-Albert Birot.

<sup>17</sup> Le ultime incisioni sono quella diretta da Seiji Ozawa per la Philips nel 1998 e quella diretta da Ed Spanjaard per la Brilliant Classics nel 2003.

mito di Tiresia non dovrebbe dunque stupire in un regista francese che, come Bonello, viene proprio dal mondo della musica.

Terranova trova in quest'essere enigmatico, scovato nel buio della natura 'selvaggia' del *Bois*, il suo ideale di bellezza e lo vuole per sé, lo vuol tenere nel suo spazio separato dal mondo, uno scantinato che aggetta su una specie di *hortus conclusus*, circondato da alte pareti di cemento, inglobato in uno squallido fabbricato di periferia. Qui c'è l'universo ideale di Terranova, il giardino con le sue rose invisibili, abitato da un riccio col quale egli interagisce affettuosamente: una specie di Eden personale, dove l'uomo raccoglie le cose belle che vorrebbe fossero immutabili, immuni dalle ingiurie del tempo, come le splendide statue che ha visto al Louvre. Così Terranova conduce il transessuale nello spazio buio e segreto della sua casa, una stanza con pareti grigie e spoglie, dove lo segregherà per conservarne la bellezza assoluta. Da questo momento in poi la fotografia del film, soprattutto nei frequenti interni, sarà costruita su un'attenzione importante per la luce, per il suo rivelare i corpi e le cose nel buio, con un intenso richiamo visuale agli scorci chiaroscurali di Caravaggio o di Ribera.

Il mito dialoga sempre sotterraneamente con il discorso filmico di Bonello e nella scena del rapimento emerge in silenzio dal gioco delle inquadrature. Quando Tiresia – ormai possiamo dire che questo è il nome del transessuale – si toglie il soprabito, volge le spalle a Terranova, il quale gli/le chiede se vuol bere qualcosa. Bonello segue il dialogo tra i due personaggi con leggeri movimenti circolari della camera seguiti da controcampi, ad accrescere l'entropia comunicativa sull'asse visivo. Alla fine del breve scambio di battute, Tiresia si muove leggermente verso la propria sinistra, seguito dalla camera, e, volgendo le spalle a Terranova, la cui voce è ora fuori campo, va ad osservare l'unico quadro appeso sulla parete spoglia. Si tratta probabilmente di una stampa, che rappresenta un serpente eretto, ma avvolto sulle sue spire, come quelli che troviamo sul caduceo di Hermes. C'è un immediato controcampo che ci mostra Terranova che guarda la scena. Il serpente è un elemento integrante la versione del mito di Tiresia narrata soprattutto da Ovidio *Met.* III 316-339<sup>18</sup> e simboleggia l'esperienza della doppia identità sessuale. Il Tiresia di Bonello, osservando l'immagine del serpente, identifica il proprio passaggio dalla natura maschile a quella femminile con la trasformazione magica del mito, con l'unione primigenia di maschile e femminile che è narrata anche da Aristofane nel *Simposio* di Platone<sup>19</sup>, con l'enigmatica perfezione dell'ermafrodito del Louvre. Lo sguardo del rapitore in controcampo si sovrappone allo sguardo di Tiresia, come se si impossessasse del suo destino, e poi abbandona la stanza. Nello stacco successivo Tiresia è ancora intento/a ad osservare il quadro, ma questa volta da un'altra angolazione: la camera è posta sempre alle spalle del personaggio, però

<sup>18</sup> Le altre numerose fonti di questa versione sono raccolte in BRISSON (1976, 12-21).

<sup>19</sup> Plat. *Symp.* 189c-193e.



lo inquadra in diagonale, in piano americano e spostata sul fianco destro, con la luce che proviene da destra, illuminando la spalla destra di Tiresia, la parete che sta di fronte e il vetro del quadro (**Fig. 5**). Questa sovrapposizione del filmico al profilmico è essenziale, perché fa sì che il volto di Tiresia si specchi nel quadro, in quell'immagine acronicamente archetipica, che, in qualche modo, giustifica e rappresenta la sua natura *transgender*. Da questo momento il transessuale esce dal mondo che gli era consueto, per entrare in una dimensione sublimata della propria sessualità, si trasforma nell'icona vivente dei desideri, delle pulsioni e delle idee di Terranova. L'uomo infatti non vuole nemmeno da lei il contatto fisico, carnale, non vuole che si spogli, desiderando solo osservare una bellezza artificiosa e quindi più incorruttibile, più vera di quella naturale: una copia perfetta di quello che il vero Tiresia potrebbe rivelarsi<sup>20</sup>. Tiresia tuttavia si toglie i vestiti, ostentando il proprio corpo dalle morbide forme femminili: Terranova distoglie lo sguardo e le prende un abito dall'armadio. Tiresia si offre allo sguardo impudicamente, ma la camera ne mostra solo il busto. Solo quando il rapitore le dice: «ora mi appartieni. Vivrai con me», vediamo la ragazza inquadrata per intero, seduta sulla sedia, che copre quasi con vergogna il proprio corpo, in un atto di difesa, ma anche di riacquisizione di una purezza perduta. D'ora in poi Tiresia sarà l'oggetto principale dello sguardo di Terranova, quest'ultimo spesso fuori campo nelle lunghe scene che narrano la prigionia del transessuale e più volte inquadrato nel dettaglio dell'occhio che spia attento il suo prigioniero. Quello che vuole l'uomo è una sospensione del tempo e della realtà, vuole che Tiresia accetti di far parte di un mondo superiore e sganciato dalle imperfezioni e dall'incostanza della vita di tutti i giorni. Quando il prigioniero urla e grida, l'uomo esce, perché non vuole accettare che l'inclusione dell'oggetto del desiderio nel suo piccolo *paradeisos* sia impossibile. Terranova prova a gettarsi nella realtà, ma è fisicamente incapace di sopportarla. Si veda la scena in cui si reca in un bar e osserva gli avventori bevendo qualcosa (ancora un significativo piano sequenza su una "fauna" incomprensibile per il protagonista), poi perde l'equilibrio e gli cedono le gambe, perché non riesce a sopportare l'acool, ma forse, anzi sicuramente, non riesce a vivere i suoi giorni al di fuori della realtà mitica che si sta creando fra le mura di casa.

Bonello gioca molto sulle suggestioni del mito, anche mescolando le carte. Dicevamo che Terranova non vuol vedere il corpo di Tiresia, non vuol scoprire ciò che Tiresia veramente è, ma ne vuol conservare la bellezza, affidata all'ideale del suo mito estetico, nell'ambiguità meravigliosa dell'androginità. Lo stesso potrebbe dirsi di Atena, la dea che molto ebbe a che fare con Tiresia<sup>21</sup>, la cui femminilità è celata sotto il guscio dell'armatura, in una sintesi di divina androginità che lo sguardo umano non deve

---

<sup>20</sup> Bonello, in una videointervista rilasciata ad Olivier Bombarda (<http://olivierbombarda.free.fr/realisateurs/Alain%20Corneau%203.html>), dice che ha immaginato che il corpo di Tiresia fosse per Terranova come un paesaggio, un oggetto di ammirata contemplazione, perché non gli interessa qui l'oggetto sessuale, ma solo l'oggetto di contemplazione.

<sup>21</sup> Cf. BRISSON (1976, 29-45).

violare<sup>22</sup>: per questo l'incauto spiare di Tiresia è punito con la privazione della vista, ma poi compensato con preveggenza e longevità, nel racconto che delle sue vicende fa soprattutto Callimaco nell'*Inno a Pallade* (*Hymn.* V 75-131)<sup>23</sup>. Nelle differenti versioni del mito l'esperienza di Tiresia con l'androginità è sempre collegata al suo accecamento, sia che egli la sperimenti su di sé sia che la scopra osservando ciò che non doveva vedere, cioè i "lavacri di Pallade". Così la confusione tra le identità sessuali diventa quasi un tratto attanziale del mito filmico di Tiresia, fondamentale, ma non necessariamente caratterizzante questo o quel personaggio della vicenda.

Nel film di Bonello l'androginità è un fatto ideale, che appartiene alla realtà personale di Terranova, il quale diventa, unendo in sé le funzioni di Era e Atena nelle due versioni del mito, arbitro assoluto del destino di Tiresia. Proviamo ad analizzare e cercare di spiegare meglio questo aspetto. Terranova rapisce Tiresia e lo trasporta nel suo mondo 'parallelo', lo spazio chiuso e inaccessibile dello scantinato e dell'*hortus conclusus* dove la vita idealizzata prende il posto della vita vera, perché in lui/lei, nella sua esperienza metamorfica tra i due sessi, insegue le risposte alla sua inquieta ricerca della bellezza, cerca quella copia vivente dell'ermafrodito, che gli risolva il problema dell'incostanza delle forme del mondo. In questo senso egli è parallelo ad Era, che in Tiresia cerca una risposta a ciò che nemmeno gli dèi possono sapere, perché Tiresia ha incarnato uno spazio di (con)fusione sessuale sconosciuto anche sulle pendici dell'Olimpo: perciò lo rapisce nello spazio del divino e lo interroga.

Ora, lo snodo centrale del racconto, sia nel film sia nel mito, è la risposta che Tiresia dà ai suoi inflessibili interlocutori. Quello che dice ad Era è notissimo ed è notissimo che si tratta di una risposta inaccettabile per la dea, per cui la punizione è l'accecamento. Vediamo quali sono le risposte di Tiresia a Terranova.

L'uomo osserva Tiresia da lontano. La ragazza ha indossato il vestito nero che le ha dato il suo rapitore, ma continua a ribellarsi. Contemporaneamente il riccio che vive nel giardino di Terranova lo sfugge e rifiuta il cibo che l'uomo gli offre. Il rapitore ha un atteggiamento di dominio misto a senso di rispetto per Tiresia: la lega al letto durante la notte per poter dormire accanto a lei, ma si scusa di questo e cerca di trovarle una posizione comoda. I due non si toccano mai e il rapporto è solo di contemplazione, tutto basato sulla vista, sullo sguardo, anche sullo sguardo onirico. Nel sonno infatti Terranova "vede" la doppia esperienza sessuale di Tiresia, immaginando una scena in cui ha un rapporto simultaneo con due persone. Dall'intreccio dei corpi non si capisce bene cosa stia succedendo e solo alla fine Tiresia cambia posizione nel letto mostrando il suo sesso maschile innestato su un corpo femminile e rivelando allo spettatore che i

---

<sup>22</sup> Sul rapporto fra l'androginità di Atena e lo sguardo di Tiresia vedi le interessanti osservazioni di LORAUX (1989, 255-71).

<sup>23</sup> Le altre fonti di questa versione del mito sono raccolte in BRISSON (1976, 21-23). Un'analisi ampia e dettagliata di tutte le varianti e di tutte le fonti del mito di Tiresia si trova in UGOLINI (1995, 31-222).

suoi amanti sono un uomo e una donna: la bisessualità diacronica del Tiresia mitico diventa sincronica nel Tiresia filmico<sup>24</sup>.

C'è però un punto di rottura, in cui questo gioco tacito di sguardi viene violato e Tiresia inizia a mettere Terranova di fronte ad una verità che l'uomo non voleva immaginare. La ragazza è nuda e si lava, chiedendo all'uomo di non guardarla, ma poi si gira e gli ostenta sfacciatamente la sua natura anomala, agitando con la mano il proprio pene e dicendogli: «guarda quello che sono: è inumano, è disgustoso. Guarda bene!»<sup>25</sup>. Nel controcampo lo sguardo di Terranova è spaventato e allucinato. Subito dopo Tiresia si copre il sesso con le mani e gli dice: «non guardarmi, per favore! Lasciami lavare da sola». Siamo ad una riproposizione della versione callimachea del mito, dove però, come accennavamo, conta l'attanzialità, per cui i ruoli dei personaggi sono invertiti, o meglio la bisessualità di Tiresia va a sovrapporsi a quella di Pallade. L'androginità di Tiresia, come quella di Atena, è un mistero che non può essere visto né indagato; nel contempo l'androgino ha una doppia valenza di oggetto affascinante e disgustoso. Lo sguardo viola il divieto e scopre qualcosa che non è più un bello ideale, ma un corpo potenzialmente mostruoso. Da qui comincia la mutazione nel rapporto fra Terranova e Tiresia: l'essere 'perfetto' non dà le risposte che l'uomo voleva, come Tiresia di fronte ad Era; il tabù dello sguardo è violato, come con Tiresia di fronte ad Atena. La disillusione di Terranova cresce quando a Tiresia, in mancanza degli ormoni femminili che prendeva, comincia a crescere la barba: l'uomo la tocca fra le gambe per capire e poi le porta un rasoio per tornare quello che era. La ragazza sembra ora accettare la propria situazione di prigionia, ma ogni tanto urla la sua ribellione: ogni volta che le cose non vanno come Terranova le pensa e le vuole, egli fugge, esce dalla casa. Quando poi si rende conto che la natura di Tiresia sta scivolando irrimediabilmente verso la mascolinità, la barba ricresce sempre di più e la voce si fa più profonda (contemporaneamente il riccio del giardino continua a sfuggirgli), la prigioniera gli dice in portoghese: «tu sei attratto dai transessuali, ma non li puoi toccare. Sì, noi abbiamo qualcosa di speciale. È una grande gioia, ma una gioia disperata. Questo però tu non puoi saperlo». Ecco, siamo arrivati a qualcosa che è abbastanza vicino alla risposta di Tiresia ad Era, che si infuria non solo perché egli magnifica il piacere femminile, ma soprattutto perché gli è stato concesso di vivere uno spazio liminare che lo accosta al divino, sperando cose che nemmeno gli dèi conoscono.

Per la seconda volta Terranova spia i lavacri di Tiresia, questa volta dal buco della serratura (**Fig. 6**), e vede un essere diverso: non più una bella donna con un pene, ma un

<sup>24</sup> Questa stessa scena ritornerà più avanti, sempre come immagine mentale, nel corso dell'incontro tra padre François e Tiresia.

<sup>25</sup> Questa immagine richiama una celebre foto di Joel-Peter Witkin, che, come Bonello stesso ha dichiarato, è stata una delle principali fonti di ispirazione per questo film. Cf. AZOURY-PERON (2003).

uomo barbuto con il seno di donna (**Fig. 7**). Quando la *toilette* è finita, le porta degli altri vestiti, ma ora non si tratta più di un elegante tubino nero da donna, bensì di abiti maschili. È un'altra risposta inaccettabile di Tiresia: ormai la bellezza immutabile e idealizzata è tornata nel flusso delle cose che, come la lava ribollente del vulcano, cambiano forma e si decompongono; alla copia perfetta si è sostituito l'originale con tutti i suoi difetti.

Le inquadrature successive ci mostrano dei piani interi di Terranova sempre più inquieto e pensieroso (**Fig. 8**). Tiresia gli sbatte ancora una volta in faccia una realtà per lui inaccettabile: la sua bellezza, la sua perfezione non sono naturali, non sono incorruttibili, ma dipendono da un artificio, da un fatto chimico. L'uomo torna al *Bois de Boulogne* per cercare di procurarsi gli ormoni che ristabiliscano l'equilibrio estetico perduto, ma non riesce ad averli: Tiresia è condannato a tornare uomo e chiede al suo rapitore di lasciarlo andare, visto che non è più quello che lui voleva.

Come si può vedere, Bonello riscrive il mito utilizzando le funzioni narrative e i temi portanti per costruire una storia diversa. Terranova ha il potere su Tiresia, come Era ed Atena, lo rispetta e lo ammira, ma la trasgressione del divieto di vedere la realtà dell'androginità e la rivelazione dell'instabilità della condizione di bisessualità rendono vano lo scopo del rapimento e comportano una soluzione radicale. L'uomo sa che anche se grazie agli ormoni riportasse l'aspetto della ragazza a quello che era prima, l'aver visto la sua mutazione renderebbe inutile e insoddisfacente il persistere della situazione. Il mondo ideale e perfetto si è dissolto e non potrà più tornare.

A questo punto c'è una scena che segna una svolta fondamentale nel film. Tiresia chiede a Terranova di andare da suo fratello Eduardo per farsi dare i preziosissimi ormoni; è quasi in ginocchio di fronte a lui e gli dice, implorandolo: «mi puoi aiutare?». Lui sembra acconsentire, ma alla successiva domanda, «come?», non risponde, la lega di nuovo al letto ed esce. Nello spazio extradiegetico torna il secondo movimento della *Settima* di Beethoven, richiamando l'inizio del film e le immagini scomposte e inquiete della lava ribollente. Terranova è agitato e Bonello, attraverso un montaggio fortemente ellittico, ci mostra la sua distruzione dello spazio ideale che si era costruito. Si vede il giardino di notte, con l'erba macchiata di sangue, poi un primo piano del corpo spappolato del riccio, quindi, con montaggio connotativo, un primo piano di un martello insanguinato. Poi Terranova entra nella stanza di Tiresia; una carrellata lo sopravanza trasformandosi in soggettiva che inquadra prima l'immagine del serpente sul muro e poi la figura ormai completamente maschile del prigioniero legato al letto. Il rapitore rientra in campo, si avvicina con un paio di forbici in mano, con le quali acceca violentemente<sup>26</sup> Tiresia e poi lo slega, lo trascina fuori nel bagagliaio della macchina e

<sup>26</sup> L'acceccamento di Tiresia ha una diretta motivazione dal punto di vista narrativo: Terranova distrugge il suo mondo ideale e non ha più bisogno del transessuale, per cui decide di liberarlo, ma lo acceca per non farsi rintracciare e riconoscere da lui in seguito. LEROUX (2004, 7) propone una lettura metaforica

parte. Durante il tragitto la camera si ferma in primo piano sul volto sfigurato e insanguinato di Tiresia, rivelato stroboscopicamente con dei *flashes* generati dalle luci della strada, un volto molto simile, quasi predittivamente, a quello del mitico antagonista Edipo dopo la rivelazione della colpa<sup>27</sup>. Terranova abbandona Tiresia in una strada di campagna, al confine tra la natura, dove lo aveva raccolto, e la civiltà: ancora una volta uno spazio liminare.

Una serie di immagini della campagna segnano il cambio di ambientazione e l'inizio della seconda parte del film, che prosegue la narrazione della storia di Tiresia, con una serie di variazioni strutturali che la ricollegano, ma anche la separano in modo deciso dalla prima parte. A livello diegetico la selezione operata da Bonello sulle fonti antiche ristrutturata la storia collocando in un insieme unico, nella prima parte, le varianti relative alla commistione di maschile e femminile, utilizzando l'accecamento come cerniera fra le due parti e sviluppando nella seconda il tema della divinazione. Le variazioni strutturali riguardano invece l'utilizzo degli attori principali e, in particolare, la loro distribuzione nei ruoli. Claire Choveaux, che aveva interpretato il Tiresia *transgender*, esce di scena e viene sostituita nello stesso ruolo dall'attore brasiliano Thiago Teles<sup>28</sup>, che le assomiglia un poco, mentre Laurent Lucas, cui era stata affidata la parte di Terranova, ricomparirà, ma nelle vesti di un nuovo personaggio, il sacerdote padre François. Una serie di sdoppiamenti di ruoli e di attori, per arrivare alla doppia storia dello sdoppiato Tiresia, che sono perfettamente coerenti con una delle tematiche, quella del doppio, più presenti nel cinema di Bonello<sup>29</sup>.

Prima di tornare a Tiresia, Bonello ci descrive la nuova ambientazione e i personaggi. Un'inquadratura in panoramica basso-alto, dal dettaglio delle scarpe alla figura intera, ci mostra uno dei nuovi protagonisti, Anna, una ragazza muta che vive in un villaggio alle porte di Parigi (**Fig. 9**). Poi Bonello ci conduce, con uno stacco di montaggio che segna un breve trascorrere di tempo, ad una sagrestia dove padre François sta indossando i paramenti sacri, quindi in chiesa, sull'altare, viene inquadrato in primo piano Charles, il padre di Anna, mentre legge dal Vangelo l'episodio della morte di Cristo, nella liturgia quaresimale; Anna è seduta tra i fedeli. Padre François intanto celebra un battesimo. Questi sono i personaggi attorno ai quali si costruirà la nuova vita di Tiresia, una specie di rinascita attraverso la metamorfosi. Anna trova sul greto di un fiume Tiresia nella sua maschera di sangue, lo porta a casa sua e lo

---

dell'accecamento, legandola al mito antico: «l'aveuglement est nécessaire à une vision supérieure et d'un autre genre, la perte de la vue est la rémission infiniment espérée du désir troublé de voir et elle seule rend possible une forme d'accès à la charité».

<sup>27</sup> Un'interpretazione del film di stampo edipico è data da LEROUX (2004, 8) e da MORAES GALVÃO (2009, 386).

<sup>28</sup> È una soluzione che deve qualcosa all'ultimo Buñuel di *Cet obscur objet du désir* (1977); cf. SEGURET (2003).

<sup>29</sup> Cf. HEREDERO (2011, V) e IGLESIAS (2011a, VII).

accudisce, curandogli le ferite. Tiresia è anche ora fuori dal mondo, forse più di prima: ormai non appartiene a nessun consesso umano, è senza documenti, senza nazionalità e senza sesso. Non ha che se stesso. In questo ambiente rurale, pervaso da una forte componente religiosa<sup>30</sup>, comincia il percorso di cambiamento e, in un certo senso, di redenzione dell'ex prostituta transessuale<sup>31</sup>: Tiresia stesso dice a Anna «quel che è stato è stato». Ora l'ex creatura della notte intraprende un nuovo cammino, sotto la guida di Anna, ma vive sempre uno spazio liminare tra la normalità e il surreale, lo spazio del diverso, il che lo conduce ad una dimensione spirituale 'altra', quella della divinazione. Anna non ha la parola, ma gli insegna a muoversi in luoghi per lui senza luce (**Fig. 10**), lo affianca sia nel suo incerto cammino nel mondo sia nel suo rivelare agli altri i segreti del loro passato e del loro futuro, come Manto affiancava Tiresia nella famosa piromanzia dell'*Oedipus* senecano (vv. 193-283)<sup>32</sup>.

È un caso quello che porta Tiresia alla prima predizione. Con una bellissima carrellata sulla campagna fotografata in modo da esaltarne i colori vivi e lividi assieme, Bonello ci porta verso un gruppo di bambini che gioca a pallone. Poco dopo, mentre Tiresia è in casa con Anna, una pallonata rompe un vetro e uno dei bambini entra per riprendere la sfera. Appena il bimbo è uscito Tiresia prevede che il suo fratello maggiore avrà un incidente d'auto. Ovviamente nessuno gli crede, ma, di fronte al puntuale verificarsi dell'evento, i genitori del ragazzo andranno da lui riconoscendogli la capacità di vedere in anticipo le cose.

La nuova vicenda di Tiresia sembra una storia del tutto diversa rispetto a quella della prima parte, ma vi sono nessi espressivi molto forti che agiscono sulla memoria dello spettatore stabilendo legami tematici importanti tra le varie sezioni del film. Tiresia infatti, in una scena di apparente tranquillità, ricomincia a canticchiare *Terezinha de Jesus* e, subito dopo, sullo schermo appare di nuovo il mare di lava ribollente, stavolta con una musica diversa, il gospel *The Foggy Dew* cantato da un'intensa Odetta<sup>33</sup>. Qualcosa sta di nuovo per succedere e Tiresia sarà ancora oggetto

<sup>30</sup> Oltre alla presenza di padre François, bisogna registrare la forte devozione di Anna e di suo padre.

<sup>31</sup> Da questo punto di vista LEROUX (2004, 8) paragona *Tiresia* al pasoliniano *Teorema* (1968), dove una serie di trasgressioni sessuali si accompagna ad altrettanti cambiamenti di *status* dei vari personaggi: un'estetica –per dirla con Leroux – spoglia, dove si legano un'intensa ricerca della purezza, assieme ad un confronto implacabile con la sofferenza.

<sup>32</sup> La scena in cui Anna accompagna Tiresia nel prato davanti a casa guidandolo per un braccio potrebbe ricordare proprio Sen. OT 289s.: *Tiresia tremulo tardus accelerat genu / comesque Manto luce uiduaturn trahens*.

<sup>33</sup> Odetta Holmes (1930-2008) era una celebre cantante, attrice e chitarrista, attivista impegnata per i diritti civili. *The Foggy Dew* è una ballata inglese di cui esistono moltissime versioni interpretate da artisti vari; il titolo è abbastanza criptico (letteralmente potrebbe tradursi «la nebbiosa rugiada») e può rinviare sia alla tubercolosi sia a un'espressione gaelica che indica la notte oscura: il testo racconta di una triste storia d'amore. Odetta la canta in stile gospel ed è proprio la sua interpretazione ad aver attirato l'attenzione di Bonello, che voleva un canto religioso, ma non riconducibile al cattolicesimo.

di inquieti desideri, questa volta da parte di persone che vogliono conoscere il loro futuro.

Come il Tiresia tebano, anche il nostro protagonista dovrà intraprendere un nuovo cammino di sofferenza e incomprensione, a causa delle sue visioni. Il primo sintomo di tutto ciò è in un mirabile dialogo con Charles (un Lou Castel molto bravo), il padre di Anna. Il dialogo è tutto racchiuso in un primo piano con camera fissa, in modo tale da riprendere Charles frontalmente e Tiresia di fianco; gli unici movimenti sono gli sguardi dell'anziano padre verso il suo interlocutore (**Fig. 11**). Charles confessa a Tiresia che questo suo dono lo mette a disagio, che non intende sapere nulla del suo futuro, perché sapere non dà pace, e vuole che nulla del suo futuro sia detto a sua figlia Anna. Tiresia gli risponde chiedendogli aiuto, comunicandogli la sua sofferenza per queste sue capacità straordinarie. Come si può vedere in molte scene di questa parte del film, anche l'aspetto di Tiresia è profondamente mutato e non solo per il cambio di interprete: ora porta i capelli cortissimi e lunghe tuniche marroni, come un monaco consacrato a qualche dio misterioso. Egli è profondamente consapevole di questo suo nuovo *status* e scrive al fratello una lettera in cui gli comunica che non si vedranno più, che lui non tornerà alla sua vita precedente, che vede delle cose, le comunica agli altri e qualche volta è anche felice. Le profezie di Tiresia, del resto, sono qualche volta durissime. Ne ricordiamo una in particolare, resa ad un uomo, una delle rare volte in cui Anna lo ha lasciato solo per andare con i suoi amici. L'uomo vuol sapere perché suo figlio è diventato eccessivamente introverso, ma Tiresia gli dice che quando tornerà a casa troverà che il ragazzo si è suicidato gettandosi dalla finestra e poi lo ammonisce dicendogli che deve accettare il suo destino. L'uomo reagisce con spregio e lo apostrofa così: «mio Dio! Tu sei un mostro, sei il diavolo, sei una puttana!» Questa scena, come sicuramente anche quella del colloquio con Charles, ricorda molto da vicino il passo delle *Phoenissae* euripidee in cui Tiresia dice a Creonte che per salvare Tebe dovrà sacrificare suo figlio Meneceo (vv. 911-15), attirando su di sé le sdegnate risposte del re. Tiresia, di fronte all'incredulità di Creonte, lo invita ad accettare ciò che la sorte gli riserva (v. 916):

ἄπερ πέφυκε, ταῦτα κἀνάγκη σὲ δρᾶν.

Creonte allora reagisce disperatamente e non vuole ascoltare, non vuole sapere, non ha più bisogno delle sue profezie (v. 919 e 921):

οὐκ ἔκλυον, οὐκ ἤκουσα: χαιρέτω πόλις.

χαίρων ἴθ': οὐ γὰρ σῶν με δεῖ μαντευμάτων.

Infine prega il vate di non rivelare alla città ciò che ha previsto (v. 925):

σίγα: πόλει δὲ τούσδε μὴ λέξης λόγους.

Il tormentato percorso del Tiresia di Bonello, la sua triste lettera al fratello, non possono infine non ricordare le amare considerazioni dell'indovino tebano ai vv. 954-59:

ὅστις δ' ἐμπύρῳ χρῆται τέχνη,  
μάταιος: ἦν μὲν ἐχθρὰ σημήνας τύχη,  
πικρὸς καθέστηχ' οἷς ἂν οἶωνοσκοπῇ:  
ψευδῇ δ' ὑπ' οἴκτου τοῖσι χρωμένοις λέγων  
ἀδικεῖ τὰ τῶν θεῶν. Φοῖβον ἀνθρώποις μόνον  
χρῆν θεσπιωδεῖν, ὅς δέδοικεν οὐδέν.

Tiresia, fuggito dalla reclusione in casa di Terranova, è ora prigioniero del suo buio e di un luogo amico, in cui viene assediato da un folla di persone che vogliono da lui verità, contemporaneamente devote ed ostili. Bonello ci rappresenta il nuovo dramma del ragazzo mostrandoci la folla che si reca verso la casa di Charles, dove ormai Tiresia vive, portando doni come offerte votive e, con uno stacco di montaggio, il 'vate', solo, seduto sul suo lettino e fasciato nella monacale tunica marrone, piangere disperatamente. Ancora una volta si ode sullo sfondo lo straziante canto di Odetta che intona *Poor Little Jesus* di Pete Seeger. Contemporaneamente nella canonica del paese padre François parla con un altro sacerdote delle predizioni di Tiresia, stigmatizzandole: la Chiesa non riconosce un dono simile in una persona che è collocata ai margini della cultura, che non ha identità sociale, sessuale e religiosa. Bonello, del resto, nell'intervista rilasciata a Bombarda<sup>34</sup>, sottolinea come abbia voluto mostrare che la forte impronta religiosa della seconda vita di Tiresia è nettamente distinta dal cattolicesimo, i cui esponenti ufficiali la bollano come superstizione popolare, anche se non possono fare a meno di considerare la fama di Tiresia e perfino le voci di sue guarigioni miracolose. Padre François, come da altri punti di vista Terranova, sembra suggestionato da questo strano personaggio e decide di andarlo a trovare, indossando però abiti civili<sup>35</sup>, come se temesse che Tiresia possa "vedere" il suo abito talare (**Fig. 12**). L'incontro fra i due è molto interessante. Ora padre François è molto simile a Terranova anche negli abiti (ricordiamo che i due personaggi sono interpretati dallo stesso attore<sup>36</sup>) e Tiresia, quando egli entra nella sua stanza, chiede ad Anna di uscire. Il dialogo è secco e rapido e Tiresia concede pochissimo alla curiosità del prete, dicendogli solo che la gente va da lui, ma in realtà nessuno ha bisogno di lui.

<sup>34</sup> Vedi n. 20.

<sup>35</sup> Il cambio d'abito del prete è sottolineato con forza dal regista, che ci mostra, in rapida sequenza di montaggio, primi piani delle scarpe e della camicia che di lì a poco François indosserà.

<sup>36</sup> Questo espediente ha creato non poche confusioni in molti critici e recensori del film, che hanno equivocato, pensando che Terranova fosse in realtà il prete di campagna sotto mentite spoglie.



Chiuso il dialogo François fa per uscire, ma Tiresia lo chiama «mon père»; allora François gli chiede come fa a sapere che è un prete e il giovane gli dice in portoghese e poi in francese «mi perdoni, perché ho peccato»; il sacerdote replica che non può confessarlo ed esce. Ancora una volta Tiresia sconcerta e destabilizza con la sua capacità divinatoria le strutture culturali del mondo in cui vive. A questo punto Bonello mette realmente in parallelo il personaggio di François con quello di Terranova, giustificando e risolvendo il disorientamento dello spettatore che vede due personaggi diversi con il volto dello stesso attore. Il prete è scosso dall'incontro; rientra nella canonica spoglia, dove interagisce con le sue icone estetiche: suona l'organo e poi contempla un quadro appeso alla parete, che riproduce un ritratto femminile di Modigliani (*Madame Zborowska sul sofà*, 1917, olio su tela, New York, The Museum of Modern Arts), il cui primo piano sarà motivato *ex post* dalle scene successive (**Fig. 13**). Poi si reca nel giardino e si mette a curare le rose, quelle rose di cui Terranova parlava ossessivamente e che nella prima parte del film non si sono mai viste, il simbolo di una diversità dolorosamente conclamata ai suoi occhi e alla sua coscienza. Come accadeva per Terranova, anche il pensiero di François prende forma di voce fuori campo, mentre vediamo il prete sistemare le foglie nel bosco davanti a casa; poi, con uno dei tipici piani sequenza di Bonello, che anticipano l'entrata in campo di un personaggio, la camera passa ad inquadrare un giardino ben curato, con cespugli di rose, frutto del lavoro e dell'ingegno umano. La voce fuori campo del sacerdote dice che le rose non sono una creazione di Dio, ma degli uomini, «l'uomo ha preso ciò che Dio ha creato e l'ha trasformato». È una riflessione simile a quella di Terranova, alla quale si riallaccia decisamente, grazie alla sollecitazione della memoria dello spettatore. E ancora una volta le rose diventano il simbolo di una bellezza vera perché innaturale, artificiale come quella di Tiresia. Finalmente la camera arriva ad inquadrare padre François mentre pota le sue rose, trasformandole in un insieme esteticamente coerente. L'inquietudine del sacerdote lo riporta ancora alla casa di Tiresia, ad un nuovo colloquio. Questo secondo dialogo con Tiresia è più dettagliato e ricco di contenuti, che rivelano l'ansia di François di capire e stabiliscono un altro nesso importante fra questo personaggio e Terranova.

Il sacerdote dice che aveva bisogno di incontrarlo e chiede a Tiresia se riesce a vedere qualcosa su di lui; aggiunge che lui assomiglia ad un quadro che ha nella sua stanza, un quadro che rappresenta una donna seduta su un divano, proprio come ora è Tiresia: si tratta del dipinto di Modigliani inquadrato in precedenza nella camera di François. È interessante che François, ripreso di profilo in primo piano sulla sinistra dello schermo, descriva in modo molto preciso il quadro: la donna si staglia sullo sfondo, dello stesso colore del divano; ha un vestito nero e i capelli neri raccolti in una crocchia; è molto fine, ha il collo sottile e così anche i polsi; ha le mani giunte e si sporge in avanti, con una posa un po' contorta; il suo volto è lungo e un po' strano; non

si può dire se sorrida o stia giudicando; potrebbe essere una banale scena di un salotto o anche no. Mentre il sacerdote sta parlando la camera si sposta verso destra, senza taglio, arrivando ad inquadrare Tiresia, anch'egli in primo piano e di profilo: è una sorta di controcampo in piano sequenza che trasporta le parole di François sul volto del giovane, spostando su di lui la descrizione del quadro. Quando la camera arriva ad inquadrare pienamente il volto di Tiresia, il prete dice, sempre riferendosi alla donna del quadro: «si ha l'impressione che lei veda qualcosa che noi non riusciamo a vedere e che si prenda gioco di noi. Forse è cinica o disillusa». Il ragazzo gli risponde che non ha nulla a che fare con quella donna e racconta di aver perso la vista in un incidente, quindi di esser stato accudito e curato: tutto qui. Ancora una volta Tiresia, come il suo omologo mitico, dice che non è possibile per lui celare la verità. Padre François, come Edipo, gli chiede come fa ad essere sicuro che quello che dice sia la verità.

A questo punto è chiaro che Tiresia rappresenta una dimensione irrazionale anche per se stesso: riceve domande, lettere, richieste e lui risponde, ma non è lui che decide; lo fa perché non può che essere così. Il sacerdote cerca disperatamente di capire e di spiegare: gli legge anche poesie di Omar Khayam sulla saggezza e l'intelligenza dei ciechi. Il dialogo è caratterizzato da un contrasto marcato fra l'intento del sacerdote di trasportare la vicenda di Tiresia in una dimensione culturale attraverso i paragoni con la pittura e la letteratura e il disarmante legame del transessuale con la fattualità. Tiresia replica: «io sono una puttana che viene dal Brasile e non capisco nulla di quello che mi dici». Poi insiste sul fatto che la sua vita è stata una serie di cambiamenti, di trasformazioni, che non hanno mai comportato una sua decisione, una scelta intellettuale o morale. Forse è qui il nesso più stretto con la dimensione tragica del mito antico di Tiresia: tutto ciò che gli è accaduto dipende solo dal fatto che non ha mai potuto fare a meno di dire la verità, senza poter mai sapere e valutare quali sarebbero potute essere le conseguenze delle sue azioni. Il vate tebano non sapeva che toccare i serpenti col bastone gli avrebbe cambiato sesso e quindi non ha scelto di essere donna, come non ha scelto di tornare uomo quando ha reincontrato i serpenti. Ha visto Atena nuda senza volerlo, scoprendone la verità inaccessibile agli umani, come anche non ha potuto non dire la verità ad Era quando è stato interrogato: per questo gli è stata tolta la vista e data la divinazione. Anche da vate cieco Tiresia non ha potuto scegliere di non dire verità terribili ad Edipo o a Creonte o a Penteo, attirando su di sé ira e disprezzo: riceveva qualcosa dagli dèi e semplicemente lo trasmetteva agli uomini. Da questo punto di vista il Tiresia di Bonello incarna un mistero inquietante soprattutto per il cattolicesimo, perché muore e rinasce più volte ed è un tramite fra umano e divino.

Alle immagini del dialogo con Tiresia seguono poi quelle della lettura da parte di François delle lettere inviate dalla gente al vate e mai aperte, dell'ossessivo interesse del prete per quell'essere mostruoso e meraviglioso, da cui ritorna anche di notte, spiandolo dai vetri della casa di Charles. Torna la voce fuori campo che fu anche di Terranova,

torna ad aleggiare l'allegretto della *Settima* di Beethoven. François continua ad osservare Tiresia, ne fa un oggetto di smania non più estetica, fisica, ma spirituale e ne segue il lento cammino verso i ricordi e verso la morte, assediandolo con la sua attenzione quasi morbosa. Il Tiresia di Bonello, ossessionato dalle immagini mentali delle sue vite precedenti, fugge dalla casa di Charles e Anna come l'indovino fuggì da Tebe assediata dagli Epigoni e si perde nel mondo esterno, colto dalla morte nei primi attimi della fuga, investito da un'auto. Tutto avviene sotto gli occhi inquieti di padre François, che, come se si appropriasse della memoria del suo omologo Terranova, vede, grazie ad un rapido gioco di montaggio, quel corpo disteso accostato all'immagine del Tiresia appena accecato e abbandonato per strada, quindi riceve le sue ultime parole: «Anna sarà la madre di Cristo». La paziente e devota compagna dell'ultimo viaggio di Tiresia, silenziosa e casta<sup>37</sup>, ne eredita, come la mitica Manto, il contatto col divino: la rivediamo in sagrestia mentre ripone i paramenti sacri di François e poi nel giardino della canonica, intenta a giocare con un bel bambino biondo (**Fig. 14**), il figlio frutto dell'ultima profezia di Tiresia, sotto gli occhi del prete che, ovviamente, sta potando le sue rose (**Fig. 15**).

*Tiresia* è un film difficile da leggere e interpretare nel dettaglio, quasi impossibile da rapportare con esattezza al mito antico, ma ci mostra con chiarezza quanto la mitologia classica sia importante anche (e forse soprattutto) per un cinema che segue le sue strade e le sue estetiche. Bonello costruisce un racconto simbolico, metaforico, visuale e sonoro, a cui non si può e non si deve chiedere metodo e razionalità, in cui tutto è lasciato al lavoro sul linguaggio filmico e alle sensazioni che questo suscita nello spettatore. È una storia sublime e visionaria di dolore, di desiderio e di impotenza di fronte al fisico e al metafisico, come, in fondo, lo era, nelle sue molte sfaccettature, il mito antico di Tiresia: tutto qui.

---

<sup>37</sup> In una scena precedente Bonello ci aveva mostrato Anna, insieme ad alcuni suoi giovani amici che tentano approcci sessuali con lei, respingerli 'silenziosamente'.

*filmografia*

*¡Átame!* 1990

Spagna 111'; regia: P. Almodóvar; sceneggiatura: P. Almodóvar; produzione: A. Almodóvar, E. Posner; fotografia: J.L. Alcane; montaggio: J. Salcedo; musiche: E. Morricone; cast: V. Abril (Marina Osorio), A. Banderas (Ricky), L. León (Lola), J. Serrano (Alma), M. Barranco (medico)

*Bara no soretsu (Funeral Parade of Roses)* 1969

Giappone 105'; regia: T. Matsumoto; sceneggiatura: T. Matsumoto; produzione: M. Kudo, S. Fujisawa, K. Machida, Art Theatre Guild, Matsumoto Production Company; fotografia: T. Suzuki; montaggio: T. Iwasa; musica: J. Yuasa; cast: S. Ikehata in arte Peter (Eddie), O. Ogasawara (Leda), Y. Tsuchiya (Gonda), T. Uchiyama (Guevara), E. Azuma (la madre di Eddie), C. Kobayashi (Okei), D. Madrid (Tony), K. Nakamura (Juju)

*Cet obscur objet du désir* 1977

Francia/Spagna 102'; regia: L. Buñuel; sceneggiatura: L. Buñuel, J.-C. Carrière dal romanzo *Le femme et le pantin* di P. Louÿs; produzione: S. Silberman; fotografia: E. Richard; montaggio: H. Plemiannikov; cast: F. Rey (Mathieu); C. Bouquet (Conchita); A. Molina (Conchita), J. Bertheau (Edouard), A. Weber (Martin), M. Vukotic (donna sul treno), M. Asquerino (madre di Conchita), E. Bahl (Manolita)

*L'Apollonide* 2011

Francia 122'; regia: B. Bonello; sceneggiatura: B. Bonello; produzione: B. Bonello, K. Larsen; fotografia: J. Deshaies; montaggio: F. Rouaud; musiche: B. Bonello; cast: H. Herzi (Samira), C. Sallette (Clotilde), J. Trinca (Julie), A. Heanel (Léa), A. Barnole (Madeleine), I. Zabeth (Pauline), N. Lvovsky (Marie-France)

*Le banquet* 1989

Francia/Italia 78'; regia: M. Ferreri; sceneggiatura: M. Ferreri, R. Mihaileanu, M. Canto da Platone, *Simposio*; produzione: France 3, Le Sept, FIT Productions, Gruppo Bema; musiche: D. Vasseur; cast: L. Belvaux (Fedro), J. Benguigui (Apollodoro), C. Berthelot (Glaucione), F. Chopel (Agatone), R. Cortesi (Pausania), J.-P. Kalfon (Erissimaco), P. Khorsand (Aristofane), P. Léotard (Socrate), P. Minet (Aristodemo), I. Papas (Diotima), R. van Hool (Alcibiade)

*Le bus d'Alice* 1995

Francia 18'; regia: B. Bonello; sceneggiatura: B. Bonello; produzione: C. Scotta; fotografia: Y. Bélanger; montaggio: A. Maurion; musiche: B. Bonello; cast: G. Levesque, C. Céleste, C. Laure, L. Sauvage

*Le mépris* 1963

Francia/Italia 103'; regia: J.-L. Godard; sceneggiatura: J.-L. Godard dal romanzo *Il disprezzo* di A. Moravia; produzione: G. de Beauregard, C. Ponti, J.E. Levine;

fotografia: R. Coutard; montaggio: A. Guillemot, L. Lakhsmanan; musiche: G. Delerue, P. Piccioni; cast: B. Bardot (Camille Javal), M. Piccoli (Paul Javal), J. Palance (J. Prokosch), G. Moll (Francesca Vanini); F. Lang (Fritz Lang)

*Le pornographe* 2001

Francia/Canada 108'; regia: B. Bonello; sceneggiatura: B. Bonello; produzione: S. Arnal, C. Benjo, S. Choquette, B. Jobin, B. Letellet, C. Scotta; fotografia: J. Deshaies; montaggio: F. Rouaud; musiche: B. Bonello, L. Markovitch; cast: J.-P. Léaud (Jacques Laurent), J. Renier (Joseph), D. Blanc (Jeanne), C. Mouchet (Olivia Rochet), T. de Montalembert (Richard), A. Marcon (Louis), A. Houri (Monika), Ovidie (Jenny), L. Lucas (Carles)

*Mouchette* 1967

Francia 78'; regia: R. Bresson; sceneggiatura: R. Bresson dal romanzo *Nouvelle histoire de Mouchette* di G. Bernanos; produzione: A. Dauman; fotografia: G. Cloquet; montaggio: R. Lamy; musiche: J. Wiener, C. Monteverdi (musiche non originali); cast: N. Nortier (Mouchette), J.-C. Guilbert (Arsène), M. Cardinal (madre di Mouchette), P. Hebert (padre di Mouchette), J. Vimenet (Mathieu, il guardacaccia), M. Susini (moglie di Mathieu), L. Princet (la maestra), M. Trichet (Luisa)

*Ordet* 1955

Danimarca 126'; regia: C.T. Dreyer; sceneggiatura: K. Munk, C.T. Dreyer; produzione: C.T. Dreyer, E. Nielsen, T. Nielsen; fotografia: H. Bendtsen; montaggio: E. Schlüssel; musiche: P. Schierbeck; cast: S. Eckhausen (Kirstin Petersen), B. Federspiel (Inger, moglie di Mikkel), E. Federspiel (Peter Petersen), A.E. Groth (Maren Borgen, figlia di Mikkel), E.H. Christensen (Mikkel Borgen), C. Kristiansen (Andres Borgen), P.L. Rye (Johannes Borgen), H. Malberg (Morten Borgen)

*Passion* 1982

Francia/Svizzera 88'; regia: J.-L. Godard; sceneggiatura: J.-L. Godard, J.-C. Carrière; produzione: A. Barbault, C. Lapoujade, M. Marignac, A. Sarde; fotografia: R. Coutard; montaggio: J.-L. Godard; musiche non originali: G. Fauré, M. Ravel; cast: H. Schygulla (Hanna), M. Piccoli (Michel), I. Huppert (Isabelle), J. Radzwilowicz (Jerzy), L. Szabó (Lázló)

*Pickpocket* 1959

Francia 75'; regia: R. Bresson; sceneggiatura: R. Bresson dal romanzo *Prestupleniye i nakazaniye (Delitto e castigo)* di F. Dostoevsky; produzione: A. Delahaie; fotografia: L.-H. Burel; montaggio: R. Lamy; musiche non originali: J.C.F. Fischer; cast: M. LaSalle (Michel), M. Green (Jeanne), J. Pélégri (l'ispettore), D. Scal (la madre), P. Leymarie (Jacques)

*Psycho* 1960

USA 109'; regia: A. Hitchcock; sceneggiatura: J. Stefano, dal romanzo di R. Bloch; produzione: A. Hitchcock; fotografia: J.L. Russel; montaggio: G. Tomasini; musica: B.

Hermann; cast: A. Perkins (Norman Bates), V. Miles (Lila Crane), J. Gavin (Sam Loomis), J. Leigh (Marion Crane), M. Balsam (detective Milton Arbogast), J. McIntire (sceriffo Al Chambers)

*Psycho* 1998

USA 105'; regia: G. van Sant; sceneggiatura: J. Stefano dal romanzo di R. Bloch; produzione: B. Grazer, G. van Sant, J. Whitaker, D. Wolf; fotografia: C. Doyle; montaggio: A.E. Duddleston; musica: B. Hermann; cast: V. Vaughn (N. Bates), J. Moore (Lila Crane), V. Mortensen (Samuel 'Sam' Loomis), A. Heche (Marion Crane), W.H. Macy (Milton Arbogast), P.B. Hall (sceriffo Al Chambers)

*Sweet Movie* 1974

Canada/Francia/RFT 98'; regia: D. Makavejev; sceneggiatura: D. Makaveiev; produzione: R. Hellmann, V. Malle, H. Vager; fotografia: P. Lhomme; montaggio: Y. Dedet; musiche: M. Htzidakis; cast: C. Laure (Miss Monde 1985/Miss Canada), P. Clémenti (marinaio della Potemkin), A. Prucnal (Anna Planeta/Capt. Anna), S. Frey (El Macho), J. Mallet (PDG/La signora con la cintura di castità), R. Callender (Jeremiah Muscle), J. Vernon (Mr. Kapital)

*Thérèse* 1986

Francia 94'; regia: A. Cavalier; sceneggiatura: C. de Casabianca, A. Cavalier; produzione: M. Bernart; fotografia: P. Rousselot; montaggio: I. Dedieu; musiche non originali: G. Fauré, J. Offenbach; cast: C. Mouchet (Thérèse), H. Alexandridis (Lucie), A. Prieto (Céline), C. Massart-Weit (piora), S. Habault (Pauline), N. Benart (Aimes)

*Tiresia* 2003

Francia/Canada 115'; regia: B. Bonello; sceneggiatura: B. Bonello, L. Fazzi; produzione: S. Amal, R. Burah, L. Déry, C. Girard, C. Scotta; fotografia: J. Deshaies; montaggio: F. Rouaud; musiche: A. De La Simone, L. Markovitch; cast: L. Lucas (Terranova/padre François), C. Chouveau (Tiresia I), T. Telès (Tiresia II), C. Catalifo (Anna), L. Castel (Charles), A. Descas (Marignac), F. Ulysse (Roberto), Stella (Kim), M. Novais Teles (Eduardo), O. Torres (Mathieu), I. Ungaro (Louise), A. Nataf (il figlio di Anna)

*Todo sobre mi madre* 1999

Spagna/Francia 101'; regia: P. Almodóvar; sceneggiatura: P. Almodóvar; produzione: A. Almodóvar, M. Ruben; fotografia: A. Beato; montaggio: J. Salcedo; musiche: A. Iglesias; cast: C. Roth (Manuela), M. Paredes (Huma Rojo), C. Peña (Nina), A. San Juan (Agrado), P. Cruz (Hermana Rosa), R.M. Sardà (madre di Rosa)

*Un condamné à mort s'est échappé* 1956

Francia 99'; regia: R. Bresson; sceneggiatura: R. Bresson dalle memorie di A. Devigny; produzione: A. Poiré, J. Thuillier; fotografia: L.-H. Burel; montaggio: R. Lamy; musiche non originali: W.A. Mozart; cast: F. Leterrier (Fontaine), C. La Clainche (Jost),

M. Beerblock (Blanchet), R. Monod (prete di Leiris), J. Ertaud (Orsini), J.P. Delhumaey (Hebrard), R. Treherne (Terry)

*referimenti bibliografici*

ALEXANDRE 2010-2011

O. Alexandre, *Cinèpathie. Sociogenèse du mal-être cinématographique*, «Multitudes» XL 133-38.

AZOURY 2003

P. Azoury, *En transe*, «Libération» (15 octobre)  
<http://next.liberation.fr/cinema/0101457446-en-transe>.

AZOURY-PERON 2003

P. Azoury-D. Peron, *La matrice du film-sphinx*, «Libération» (15 octobre)  
<http://next.liberation.fr/cinema/0101457447-la-matrice-du-film-sphinx>.

BAÚ RABELLO 2009

R. Baú Rabello, *Mito e atualidade em Um Édipo*, de Armando Nascimento Rosa, «Revista Crioula» V 1-16.

BÈGHIN-TESSÉ 2001

C. Bèghin-J.-P. Tessé, *Sin salidas. Entrevista Bertrand Bonello*, «Cahiers du cinéma-España» L (suplemento) XIV-XVIII.

BRISSON 1976

L. Brisson, *Le mythe de Tirésias. Essai d'analyse structurale*, Leiden.

DI ROCCO 2007

E. Di Rocco, *Io Tiresia. Metamorfosi di un profeta*, Roma.

ESTRADA 2011

J.H. Estrada, *El sexo, campo de batalla*, «Cahiers du cinéma-España» L (suplemento) IX-X.

HEREDERO 2011

C.H. Heredero, *El cine necesario*, «Cahiers du cinéma-España» L (suplemento) V.

IGLESIAS 2011a

E. Iglesias, *Tiresia* (rec.), «Cahiers du cinéma-España» L (suplemento) XII.

IGLESIAS 2011b

E. Iglesias, *Un placer fuera de este mundo*, «Cahiers du cinéma-España» L (suplemento) VI-VIII.

LEROUX 2004

G. Leroux, *Tiresia/Tirésias: la scène primitive*, «Spirale: arts-lettres-sciences humaines» CXCVI 7-8.



LORAU 1989

N. Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris.

MORAES GALVÃO 2009

G. Moraes Galvão, *Tiresia(s) - Entre mito e psicanálise - Segregação ou exclusão?*, «A peste» I/2 383-88.

MUCCI 2010

L.I. Mucci, *O mito de Tirésias revisitado: ética & estética na ótica do cinema*, «Amalteia» II 199-207.

NESSELSON 2003

L. Nesselson, *Tiresia*, «Variety» CCCXCI/3 47

<http://www.variety.com/review/VE1117920816?refcatid=31>.

RODOWICK 2008

D. N. Rodowick, *Il cinema nell'era virtuale* (2007), Milano.

SEGURET 2003

O. Seguret, *De Buñuel à Bonello*, «Libération» (15 octobre)

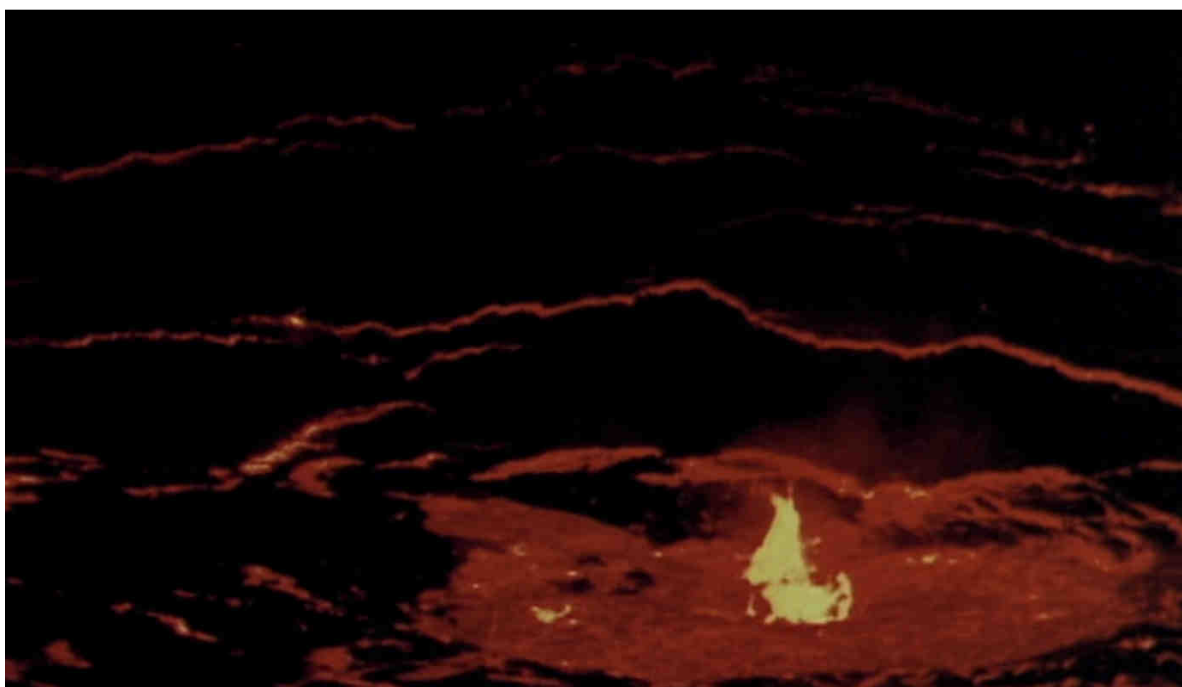
<http://next.liberation.fr/cinema/0101457448-de-bu-uel-a-bonello>.

UGOLINI 1995

G. Ugolini, *Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias*, Tübingen.

VILLENEUVE 2005

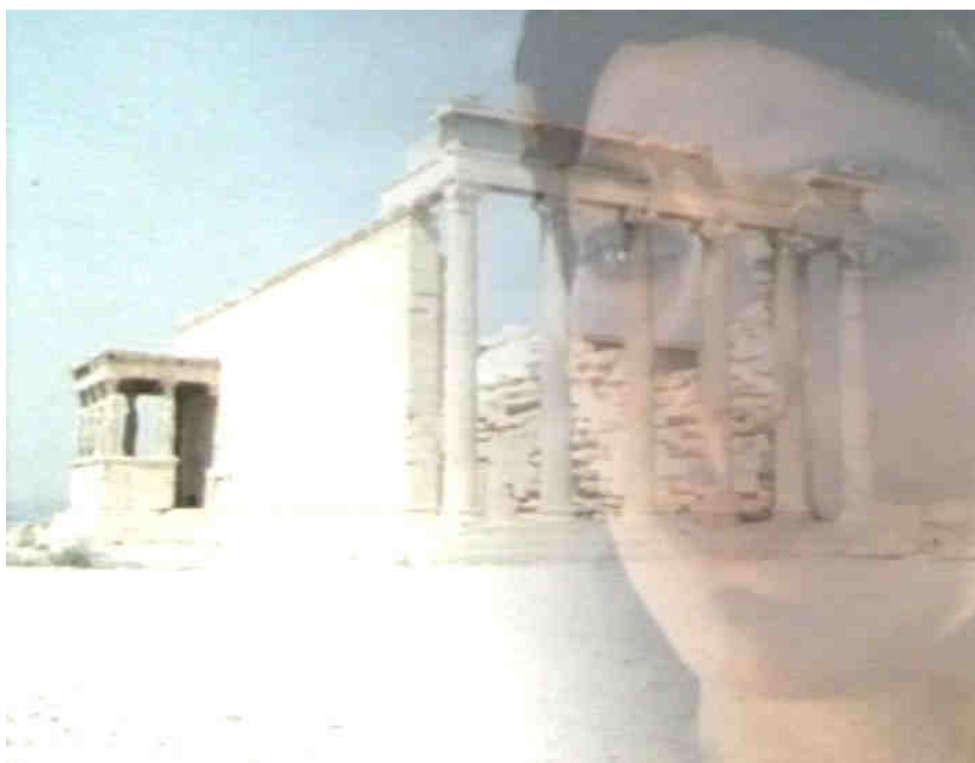
J. Villeneuve, *Le corps du père: le sens de la 'grâce' dans Le Pornographe de Bertrand Bonello*, «Protée» XXXIII/3 75-85.



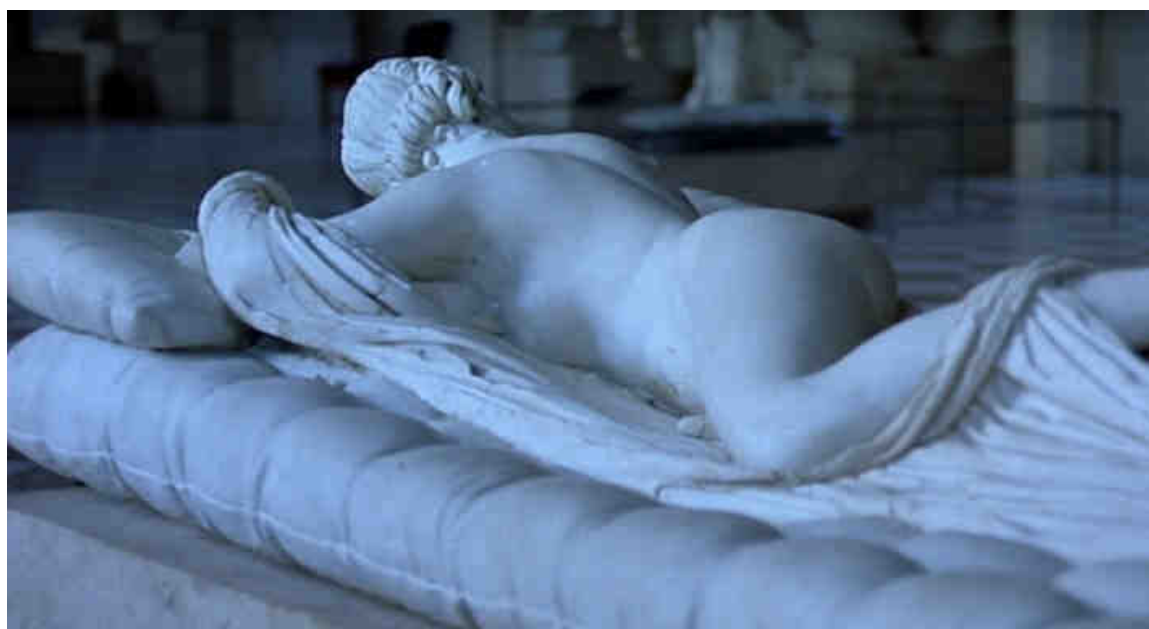
**Fig. 1**



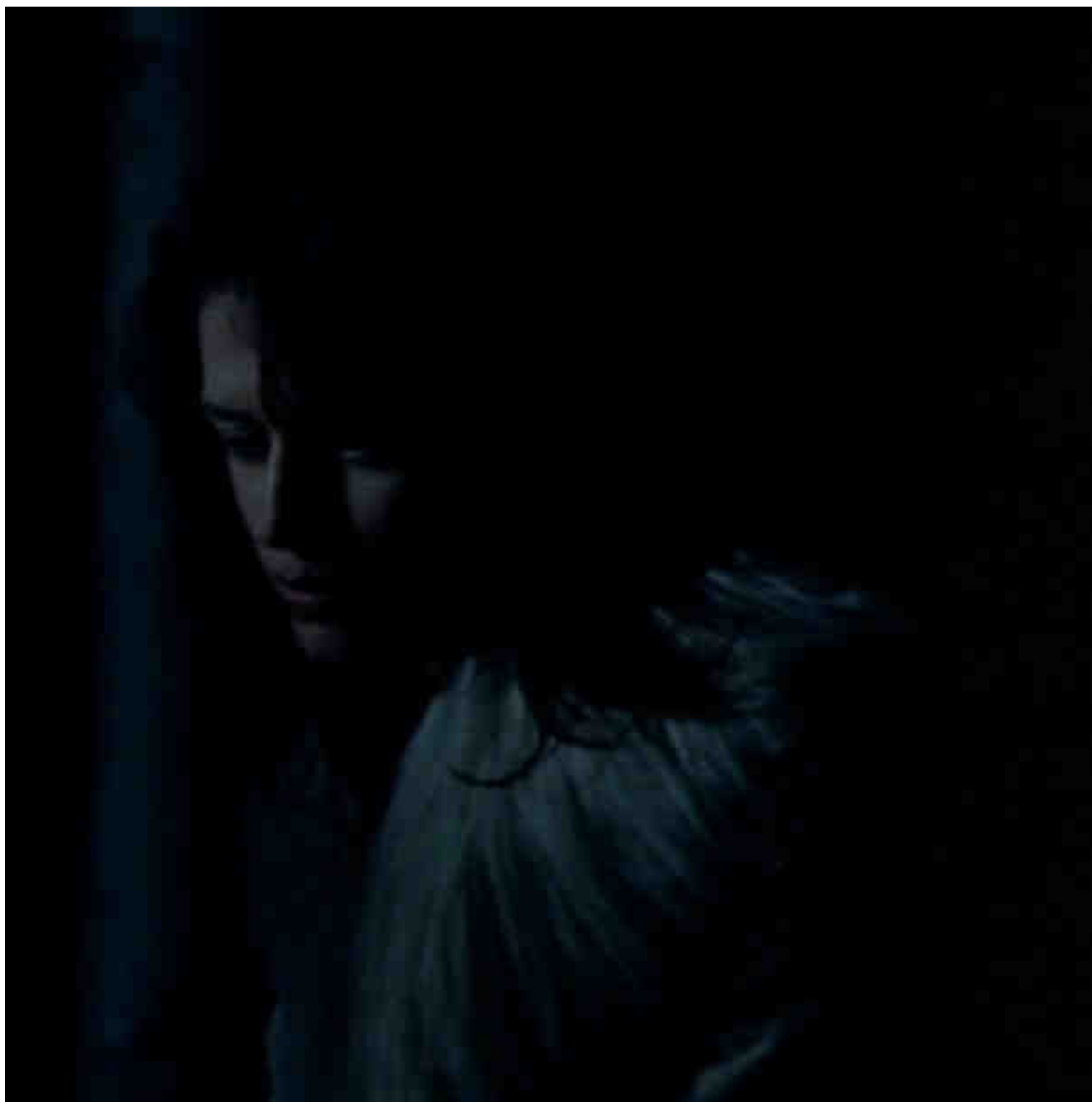
**Fig. 2a**



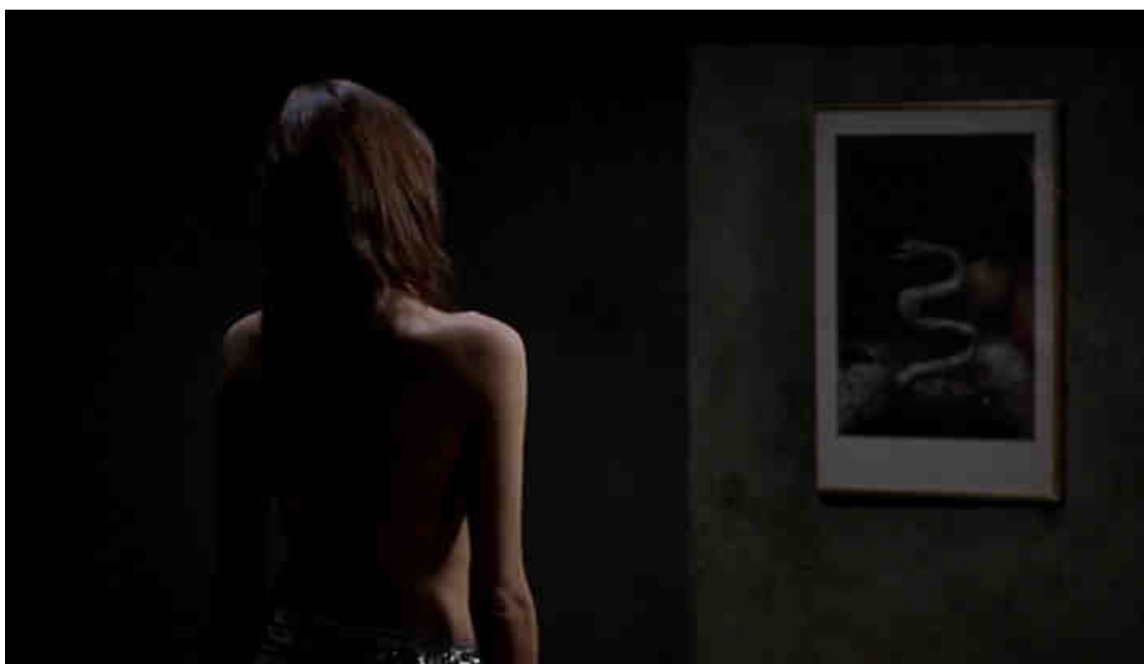
**Fig. 2b**



**Fig. 3**



**Fig. 4**



**Fig. 5**



**Fig. 6**



**Fig. 7**



**Fig. 8**



**Fig. 9**



**Fig. 10**



**Fig. 11**



**Fig. 12**





**Fig. 13**



**Fig. 14**



**Fig. 15**